MENU

TRACKLIST p.4
ENGLISH p.7
FRANÇAIS p.11
DEUTSCH p.15
LYRICS p.20

Les Agrémens
receive support from the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique).
They also receive additional support from the Loterie Nationale
and from the City and Province of Namur.
www.cavema.be

Cover illustration: Photo of Jennifer Borghi
© Luis Condrò

Recording: Liège, Salle philharmonique, July 2012
Recording, artistic direction & editing: Manuel Mohino
Production for Ricercar: Jérôme Lejeune

Production of the Palazzetto Bru Zane.

ROMANTIC HEROINES FROM THE REVOLUTION TO THE EMPIRE

LES AGRÉMENS
Jennifer Borghi: *mezzo-soprano*

Guy Van Waas: *conductor*

Antonio SALIERI (1750-1825)
Les Danaïdes

1. *Ouverture*	6'15

Rodolphe KREUTZER (1766-1831)
Ipsiboé (Air d'Ipsiboé)

2. *Anciens maîtres de la Provence*	6'06

Christoph Willibald GLUCK (1714-1787)
Alceste (Air d'Alceste)

3. *Divinités du Styx*	3'56

Jean-Baptiste LEMOYNE (1751-1796)
Phèdre (Air de Phèdre)

4. *Hippolyte succombe*	4'58

Johann Christian BACH (1735-1782)
Amadis de Gaule (Air d'Arcabonne)

5. *Bientôt, l'ennemi qui m'outrage*	2'09

Christoph Willibald GLUCK
Iphigénie en Tauride (Air d'Iphigénie)

6. *Non, Cet affreux devoir*	3'38

Orphée et Eurydice

7. *Ballet des Ombres heureuses*	5'12
8. *Air de Furie*	4'04

Étienne-Nicolas MÉHUL (1763-1817)
Valentine de Milan (Air de Valentine)
9. *Vaillant guerrier* 3'40

Louis-Ferdinand HÉROLD (1791-1833)
Lasthénie (Air de Lasthénie)
10. *Songez que dans le mariage* 3’58

Gaspare SPONTINI (1774-1851)
Olympie (Air de Statira)
11. *Ô déplorable mère* 9’35

Louis-Ferdinand HÉROLD (1791-1833)
Symphonie n° 2 en ré majeur
12. *Introduzione [Largo]-Allegro* 7’01
13. *Andante* 3’45
14. *Rondo* 4'57

LES AGRÉMENS
Rémy Baudet: *concertmeister*
Jennifer Borghi: *mezzo-soprano*

Guy Van Waas: *conductor*

LES AGRÉMENS
Rémy Baudet: *concertmeister*

Jivka Kaltcheva, Catherine Ambach, Vojtech Semerad, Birgit Goris, Michiyo Kondo: *violin I*
Makoto Akatsu, Ingrid Bourgeois, Peter Van Boxelaere, Katalin Hrivnak, Justin Glorieux: *violin II*
Hajo Bäss, Benoît Douchy, Luc Gysbregts, Brigitte de Callatay: *viola*
Bernard Woltèche, Michel Boulanger, Angélique Charbonnel, Herlinde Verheyden: *violoncello*
Eric Mathot, Julie Stalder: *double bass*
Jan de Winne, Jan Van den Borre: *flute*
Ofer Frenkel, Stefaan Verdegem, Elisabeth Schollaert: *oboe*
Diego Montes, Jean-Philippe Poncin: *clarinet*
Alain Derijckere, Jean-François Carlier: *bassoon*
Jean-Pierre Dassonville, Bart Cypers, Mark de Merlier, Frank Clarysse: *horn*
Susan Williams, Femke Lunter: *trumpet*
Harry Ries, Bram Peeters, Uwe Hasse: *trombone*
Johannes Terpstra: *timpani*

POST-CLASSICISM OR PRE-ROMANTICISM?

—

"There is no French music between Rameau and Berlioz". Although still firmly believed by many music lovers and even by the odd musicologist, this statement has today been considerably weakened by the increasingly enthusiastic rediscovery of an entire section of French musical history between 1770 and 1830. There was, after all, a reason why Paris had become the lynchpin of so many foreigners' careers at that time — these including Mozart, Cherubini, Johann Christian Bach, Salieri, Gluck and Spontini.

Whilst France had imported both Italian and German musical genres such as the learned *sinfonia* and the more popular *Walzer*, it nonetheless developed several genres of its own: these included the *hiérodrame* (a type of cantata-oratorio), the *symphonie concertante* (in a much more *galant* style than the Mannheim original) and the *tragédie lyrique*, its glory. Every composer hoped to succeed in this last-named genre — and they frequently failed, for the model for the genre that Gluck had laid down in 1774 with his *Iphigénie*, *Armide*, *Alceste* and *Orphée* was not one to be copied slavishly by others. From the 1780s onwards, the *tragédies lyriques* that succeeded were all highly original works, as we can hear if we listen today to the greatest moments of the French operas of Piccinni, Sacchini, Lemoyne, Vogel, Gossec, Grétry and Salieri: audiences were very attuned to a composer's individual style within the form and to a variety of subject matter. Let there be no mistake: failures were frequent, but they were most often caused by the weakness of the libretto or by a mediocre performance; there is other explanation possible for the failures of Grétry's *Andromaque* and Johann Christian Bach's *Amadis*. The sheer splendour of the scores when we hear them today gives us cause to ponder upon the public artistic criteria of a period that remains puzzling in many ways. The works recorded here offer the listener a bracing immersion in a French artistic style that led from the Classical period to the Romantic. It is of course centred on opera, the focal

point of every composer of that time, from the oldest to the youngest; overtures, ballets and symphonies, however, can give a more varied and also clearer idea of the various aesthetic movements during the period.

The overture to Antonio Salieri's *Les Danaïdes* (1784) has a structure that is not only unusual but also, at first listening, deceiving in several ways. It begins with a *Grave* whose dotted rhythms recall the French overtures of the end of the 17th century and continues with a long and agitated *allegro* that was clearly inspired by the Italian *sinfonie* of the period and by the overtures to Paisiello and Cimarosa's comic and serious works; the work comes to an end in which sudden tragic interruptions create a tormented atmosphere that leaves the listener in no doubt as to its descriptive and even programmatic character. It provides a vehement instrumental summary of the drama of Hypermnestra and her sisters, the one hundred Danaïdes. We should also note that the overture ends with a coda which also ensures a smooth transition into Act 1; such care for musico-dramatic detail was still a novelty, although we can see that the principle of using contrasting moods as well as fast-moving passages was already present in the extracts from the ballet music from Gluck's *Orphée et Eurydice* (1764) — *Ombres heureuses* stands in strong contrast to the *Air de Furie* — as well as in the vitality of Hérold's *Symphonie en ré majeur* (1814): Hérold, despite his youth, had already mastered the essentials of Haydn's style.

The extract from Rodolphe Kreutzer's *Ipsiboé* (1823) is also characteristic in many respects of the transitional period that led from *Iphigénie en Tauride* to *Guillaume Tell*. The uncertain outlines of the overture create a worrying atmosphere that is closer to the conjurations of Weber than to the sorceries of Rameau. The scene is constructed in the Italian style, with a recitative, a slow section in the minor key and a fast section in the major; this form was adumbrated by Mozart and confirmed as the best possible lyrical form by Rossini and his successors. Each mood is relished to the full, from the deepest worry to the most exuberant joy. In France, in any case, melismas did not exist; the frenzy that the composer denies to the vocal line in the allegro *Cher Alamède* is instead given to the accompanying violin line. The text

of the first section of the aria — *Sortez ! Sortez de la nuit des tombeaux* — can strike the listener as a homage to the incantations of Rameau just as much as it resembles a scene of Romantic witchery. The plot takes place in Provence during the Middle Ages; this was Kreutzer's last opera, written during his old age and the exact contemporary of Boieldieu's *La Dame blanche* and Weber's *Euryanthe*. The height of the English Gothic revival and the various European translations of the works of Sir Walter Scott was not far off.

Jean-Baptiste Lemoyne's unusual operatic setting of *Phèdre* (1786) was composed specifically to demonstrate the dramatic talents of M^lle^ Saint-Huberty. Seemingly what now would be termed a dramatic soprano, Mlle Saint-Huberty had played the role of Electra in another opera by Lemoyne that had been criticised for having "gone far beyond the style and manner of Gluck". The structure of the hypnotic passage known as *Hippolyte succombe* has very little in common with the conventional form of the air during that time, although it is also considerably more than a recitative: it is more a perfect synthesis of the declamatory technique of the spoken theatre with the lyrical and musical advantages of the opera. Its originality stems not only from its orchestration — two bassoons, three trombones and strings — but from its position in the work as a whole: the curtain falls only a few minutes after Hippolyte's death, presented as it is with such bitterness and renunciation.

The *tragédie lyrique* also developed a form that was quite different from this grand style of accompanied recitative that was close to arioso: this was the *air agité* and it was designed to spotlight lines that had great expressive power; *Je t'implore et je tremble* from Gluck's *Iphigénie en Tauride* was the model of this form for many composers of the period. The cruel Arcabonne in Johann Christian Bach's *Amadis de Gaule* (1779) fans the flames of her planned vengeance in this manner. Impetuous violin figures innervate an orchestral texture that is required to sustain a constant state of tension. The listener forgets — and is intended to forget — that the performer will repeat the same text five or six times. The outburst to which Amadis will soon be subjected is created by precisely this use of repetition. The aria *Divinités du Styx* from Gluck's *Alceste* was little imitated in its time despite its popularity; its later fame came from

its blending of accompanied recitative and the agitato style as it alternated fast with slow passages, declamatory lines and contrasting high and low notes in high heroic style.

Linked as it was to the *opéra-comique* and its continual increase in popularity, the strophic romance was also integrated little by little into serious opera. The melancholy couplets of Méhul's *Valentine de Milan*, a work left unfinished by the composer and completed by his adopted nephew Joseph Daussoigne-Méhul, portray clearly the semi-serious style that was so dear to Boieldieu and Grétry: melancholy without fury, sadness without anger. Vocal lines are sober and accompaniments sustained, but the quality of inspiration is high enough for a melody to be repeated for several verses without causing the listener any fatigue. Indeed, this genre can create a type of hypnosis that can cause a powerful cathartic reaction.

Gaspare Spontini's *Olympie* was completed in 1819 and shares the same neo-classical impulses as Lemoyne's *Phèdre*, Catel's *Sémiramis*, Sacchini's *Chimène ou Le Cid* and Grétry's *Andromaque*. These works were born of an attempt to revive French opera by taking themes and plots from the great French classical tragedies, a body of work that first the Revolution and later the Empire wished to ennoble by every possible means. Plots were taken from works by Voltaire, Racine and Corneille and were then adapted to fit the dimensions of a much more concise genre. Statira's scene Ô déplorable mère from *Olympie* is one of the most striking monologues of all of these works composed before the 1830s. When we hear the richness of the orchestral work, the rapidly-changing and contrasting rhythms and the orchestra's thundering explosions we can easily understand why Berlioz considered Spontini as a forerunner. In *Olympie*, even more so than in *La Vestale*, Spontini laid down the paths that would lead some forty years later to *Les Troyens*. Although to trace influences and relationships can often be childish and of little use, here it is as disturbing as it is pertinent.

ALEXANDRE DRATWICKI

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

POST-CLASSICISME OU PRÉ-ROMANTISME ?

« Il n'y a pas de musique française entre Rameau et Berlioz. » Encore affirmée par nombre de mélomanes et même quelques musicologues savants, cette prétendue vérité doit être aujourd'hui bien tempérée par la redécouverte de plus en plus enthousiaste d'un pan entier de l'histoire de la musique française entre 1770 et 1830. Car ce n'est pas sans raison que Paris était devenu – précisément à cette époque – le lieu d'accomplissement d'une carrière pour nombre d'étrangers. Faut-il nommer Mozart, Cherubini, Johann Christian Bach, Salieri, Gluck ou Spontini pour s'en persuader ?

Si la France acclimate les genres italiens ou allemands (que ce soit la *sinfonia* savante ou la *walz* – future « valse » – populaire), elle n'en cultive pas moins quelques spécificités : le hiérodrame (sorte de cantate-oratorio), la symphonie concertante (dans une esthétique bien plus galante qu'à Mannheim) et – surtout – la tragédie lyrique. C'est dans ce dernier genre que tous les compositeurs voudront réussir. Et que bien souvent, ils échoueront. Car, quoique l'on en dise, le modèle instauré en 1774 par Gluck avec ses *Iphigénie*, *Armide*, *Alceste* et autres *Orphée* ne supporte que très mal le pâle décalque. Dès les années 1780, les triomphes sont marqués du sceau de l'originalité. Réécouter aujourd'hui les meilleurs moments des opéras français de Piccinni, Sacchini, Lemoyne, Vogel, Gossec, Grétry ou Salieri en atteste : le public est très sensible à la personnalité du style et à la variété du propos. Qu'on ne s'y trompe pas : les chutes sont fréquentes, mais elles reposent le plus souvent sur la faiblesse du livret ou l'indigence de l'exécution. Les déboires de Grétry avec *Andromaque* ou de Johann Christian Bach avec *Amadis* ne s'expliquent pas autrement. Et la somptuosité des partitions réentendues aujourd'hui laisse songeur sur les critères de sélection d'une époque qui reste difficile à comprendre. Le programme de ce disque propose cette aventure de l'immersion dans une esthétique française qui mène du classicisme au romantisme. Le fil conducteur en est

logiquement l'opéra, fer de lance de toute carrière respectable, ambition des plus jeunes comme des plus anciens. Mais ouvertures, ballets ou symphonies permettront de donner une image plus variée et plus exacte des mouvances esthétiques de cette époque.

L'ouverture des *Danaïdes* d'Antonio Salieri (1784) adopte une forme bien curieuse et – à la première audition – trompeuse à plus d'un titre. Débutée par un *Grave* dont les rythmes pointés évoquent les ouvertures à la française de la fin du XVII^e^ siècle, elle développe pourtant longuement un *allegro* agité directement inspiré des *Sinfonia* italiennes contemporaines, et des ouvertures d'opéras *buffa* ou *seria* de Paisiello et Cimarosa. Sauf que de brusques et tragiques ruptures de ton engagent – alors que tout semble fini – la pièce dans des climats tourmentés qui ne laissent aucun doute sur son caractère descriptif – voire programmatique. C'est le drame d'Hypermnestre et de ses sœurs, les cent Danaïdes, qui se joue en un véhément condensé instrumental. Noter que l'ouverture s'achève par une coda sereine destinée à introduire harmonieusement le premier acte. Ce souci dramatique est alors dans toute sa nouveauté. On en retrouve le principe des contrastes et de la vivacité tant dans les extraits du ballet d'*Orphée et Eurydice* (1764) de Gluck (*Ombres heureuses* opposées à l'*Air de Furie*) que dans la vitalité de la Symphonie en *ré* majeur (1814) du jeune Hérold, qui saisit dès son jeune âge toutes les caractéristiques du modèle de Haydn.

L'extrait d'*Ipsiboé* de Rodolphe Kreutzer (1823) est aussi, par bien des aspects, représentatif de cette période de transition qui mène d'*Iphigénie en Tauride* à *Guillaume Tell*. Un prélude aux contours incertains pose un climat inquiétant, relevant davantage du fantastique de Weber que du merveilleux de Rameau. La scène est construite à la manière italienne (récitatif, partie lente en mineur, partie rapide en majeur), déjà prônée par Mozart, mais confortée dans sa suprématie de forme vocale optimale par Rossini et ses successeurs. On y exalte tous les caractères, de l'inquiétude la plus sourde à la joie la plus exubérante. En France toutefois, on n'y vocalise pas. Ainsi l'*allegro* « Cher Alamède » confiera-t-il aux accompagnements de violons la frénésie refusée à la ligne vocale. Le texte même de la première partie de l'air (« Sortez ! Sortez de la nuit des tombeaux ») sonne comme un hommage aux

incantations ramistes, alors qu'elle peut tout autant être perçue comme une scène de maléfice romantique. L'action se passe dans la Provence moyenâgeuse, et cet ultime opéra d'un Kreutzer vieillissant est exactement contemporain de *La Dame blanche* de Boieldieu et de l'*Euryanthe* de Weber. L'apogée du gothique anglais et des traductions de Walter Scott n'est plus très loin.

L'improbable opéra *Phèdre* de Jean-Baptiste Lemoyne (1786) fut écrit pour faire briller les talents d'actrice de M^lle^ Saint-Huberty. Sorte de grand soprano dramatique avant l'heure, on reprocha à la chanteuse de ne s'accomplir scéniquement que dans l'inceste, le poignard ou le poison. M^lle^ Saint-Huberty avait été Électre, dans un autre opéra de Lemoyne que l'on critiqua pour avoir « outré le style et la manière de Gluck ». La scène hypnotisante « Hippolyte succombe » s'apparente peu aux formes conventionnelles de l'air. C'est pourtant plus qu'un récitatif : plutôt une parfaite synthèse de l'art déclamatoire de la tragédie parlée et de la surenchère sonore de l'opéra. Originale par son orchestration sombre (deux bassons, trois trombones, cordes), cette scène est rendue spectaculaire par sa position dans l'ouvrage : le rideau baisse quelques minutes après cette mort annoncée avec amertume et renoncement.

La tragédie lyrique cultive simultanément une autre forme d'expression que ce type de grand récit accompagné, proche de l'arioso : il s'agit de l'« air agité » qui met en valeur quelques vers au fort potentiel expressif. « Je t'implore et je tremble » d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck en est le modèle pour beaucoup de compositeurs de l'époque. Dans *Amadis de Gaule* de Johann Christian Bach (1779), la cruelle Arcabonne semble attiser encore, par ce moyen, ses projets de vengeance. D'impétueuses figures violonistiques innervent un tissu orchestral chargé de soutenir un état de tension constant. On en oublie – et c'est le but – que l'actrice redira cinq ou six fois les mêmes paroles. C'est justement de la répétition que naît le débordement dont Amadis sera bientôt la victime. Peu imité en son temps, quoique fort célèbre, l'air « Divinité du Styx » d'*Alceste* de Gluck s'est acquis au fil du temps une postérité méritée car il mélange les ingrédients du grand récit et de l'agitato en alternant des séquences lentes et rapides, des lignes déclamatoires et des notes graves ou aiguës au fort potentiel héroïque.

Liée à l'expansion sans cesse croissante de l'opéra-comique, la romance strophique intègre elle aussi peu à peu l'opéra sérieux. Les couplets mélancoliques de *Valentine de Milan* de Méhul, ouvrage achevé par le neveu adoptif du compositeur, Joseph Daussoigne-Méhul, reflète bien le demi-caractère de l'esthétique chère à Boieldieu ou Grétry : mélancolie sans fureur, tristesse sans colère. La ligne est sobre, l'accompagnement ténu, mais pourtant la qualité de l'inspiration autorise la répétition strophique sans créer de lassitude. Au contraire, ce genre de pièce revendique une sorte d'hypnose au fort potentiel cathartique.

Olympie de Gaspare Spontini, terminé en 1819, participe du même élan néoclassique que *Phèdre* de Lemoyne, *Sémiramis* de Catel, *Chimène* ou *Le Cid* de Sacchini ou *Andromaque* de Grétry. Il s'agissait en effet de revivifier l'opéra français en puisant dans les grandes tragédies classiques la substance littéraire d'un corpus que la Révolution et l'Empire voulurent anoblir par tous les moyens. On emprunte qui à Voltaire, qui à Racine, qui à Corneille des sujets que l'on recoupe au besoin pour les adapter aux dimensions d'un genre beaucoup plus contraint. La scène de Statira (« Ô déplorable mère ») est l'un des monologues les plus saisissants de tout le répertoire d'avant 1830. On comprend, en écoutant la richesse du travail d'orchestre, la variété des rythmes (souvent contrariés et imprévisibles) et les explosions tonitruantes de l'orchestre, que Berlioz ait vu en Spontini son maître à penser. Plus encore que dans *La Vestale*, le compositeur italien, avec *Olympie*, ouvre toutes grandes les portes qui mèneront 40 ans plus tard aux *Troyens*. Si le jeu des filiations est souvent bien puéril et peu probant, il est ici en revanche aussi troublant que pertinent.

ALEXANDRE DRATWICKI

NACHKLASSIZISMUS ODER VORROMANTIK ?

—

„Zwischen Rameau und Berlioz gibt es keine französische Musik." Diese angebliche Tatsache wird von vielen Musikliebhabern und sogar von einigen gelehrten Musikwissenschaftlern behauptet, muss jedoch heute durch die mit immer größerer Begeisterung aufgenommene Entdeckung eines ganzen Bereichs der französischen Musikgeschichte zwischen 1770 und 1830 relativiert werden. Denn Paris war nicht grundlos – eben in dieser Zeit – zu einem Zentrum geworden, in dem die Karriere vieler ausländischer Musiker einen Höhepunkt erreichte. Muss man an Mozart, Cherubini, Johann Christian Bach, Salieri, Gluck oder Spontini erinnern, um sich davon zu überzeugen?

Zwar machte Frankreich die italienischen oder deutschen Gattungen (sei es die kunstvolle *Sifonia* oder der später „valse" genannte, volkstümliche *Walzer*) bei sich heimisch, doch pflegte es nichtsdestoweniger einige Besonderheiten: das „Hiérodrame" (eine Art Kantate/Oratorium), die „Symphonie concertante" (in einer weit galanteren Ästhetik als in Mannheim) und – vor allem – die „Tragédie lyrique", in der alle Komponisten erfolgreich sein wollten ... und recht oft scheiterten. Denn was man auch immer sagt, das im Jahre 1774 von Gluck mit seinen Werken *Iphigénie, Armide, Alceste, Orphée* usw. eingeführte Modell verträgt flache Nachahmungen nur sehr schlecht. Ab den 1780er Jahren sind Triumphe demnach nur besonders originellen Werken vorbehalten. Hört man sich heute die besten Momente der französischen Opern Piccinnis, Sacchinis, Lemoynes, Vogels, Gossecs, Grétrys oder Salieris an, so erhält man die Bestätigung, dass das Publikum für einen persönlichen Stil und abwechslungsreiche Themen sehr empfänglich war. Schwache Stellen sind zwar häufig, doch gehen sie meistens auf schlechte Libretti oder dürftige Interpretationen zurück. Die Enttäuschungen, die Grétry mit *Andromaque* oder Johann Christian Bach mit *Amadis* erlebten, sind nicht anders zu erklären. Und hört man die prächtigen Kompositionen heute

wieder, so ist man den schwer verständlichen Auswahlkriterien dieser Zeit gegenüber perplex. Das Programm dieser Aufnahme schlägt vor, sich in die französische Ästhetik zwischen Klassizismus und Romantik zu vertiefen. Der rote Faden ist dabei logischerweise die Oper, das „Zugpferd" jeder achtenswerten Karriere, das den Jüngsten wie den Ältesten als Ziel vorschwebte. Doch Ouvertüren, Ballette oder Symphonien ermöglichen es, sich ein vielfältigeres, genaueres Bild von den ästhetischen Strömungen dieser Zeit zu machen.

Die Ouvertüre von Antonio Salieris *Les Danaïdes* (1784) hat eine recht eigenartige Form und ist, wenn man sie zum ersten Mal hört, in mehrerer Hinsicht irreführend. Zwar beginnt sie mit einem *Grave*, dessen punktierte Rhythmen an die Ouvertüren französischer Art des ausgehenden 17. Jh. erinnern, doch entwickelt sie ein langes, bewegtes *Allegro*, das sich direkt von den zeitgenössischen italienischen *Sinfonie* inspirieren ließ sowie von den Ouvertüren der Opere *buffe* oder *serie* von Paisiello und Cimarosa. Doch die plötzlichen, tragischen Tonwechsel führen – obwohl alles schon beendet zu sein scheint – zu qualvolle Stimmungen, die keinen Zweifel über den beschreibenden, ja programmatischen Charakter des Stückes aufkommen lassen. Es ist das Drama der Hypermnestra und ihrer Schwestern, der hundert Danaiden, das hier in einem vehementen instrumentalen Kondensat stattfindet. Zu bemerken ist, dass die Ouvertüre mit einer gelassenen Coda endet, die dazu dient, den ersten Akt harmonische einzuleiten. Solch dramaturgische Bemühungen sind damals vollkommen neu. Das Prinzip der Kontraste und der Lebhaftigkeit ist auch in allen Auszügen des Balletts *Orphée et Eurydice* (1764) von Gluck zu finden *(Ombres heureuses / Glückliche Schatten* im Gegensatz zur *Arie der Furien)* wie auch in der Vitalität der *Symphonie in D-Dur* (1814) von Hérold, der schon in sehr jungen Jahren alle Merkmale des Modells von Haydn übernahm.

Der Auszug aus *Ipsiboé* von Rodolphe Kreutzer (1823) ist ebenfalls in vielerlei Hinsicht für diese Übergangszeit charakteristisch, die zu *Iphigénie en Tauride* und *Guilaume Tell* führte. Ein Vorspiel mit ungewissen Umrissen schafft eine beunruhigende Atmosphäre, die mehr an das fantastische Element bei Weber als an die Zauberwelt bei Rameau erinnert. Die Szene ist in italienischer Manier aufgebaut (Rezitativ, langsamer Teil in Moll, rascher Teil in Dur), wie sie

bereits von Mozart verwendet und von Rossini und seinen Nachfolgern in ihrer Vorherrschaft der optimalen vokalen Form bestärkt wurde. Darin werden alle Gemütsbewegungen von der tiefsten Sorge zur überschäumenden Freude erhöht. In Frankreich wird allerdings nicht vokalisiert. So vertraut das *Allegro* „Cher Alamède" der Violinbegleitung jene Leidenschaft an, die der Stimmführung des Gesanges versagt bleibt. Der Text des ersten Teils der Arie („Sortez ! Sortez de la nuit des tombeaux" / „Steigt heraus! Steigt heraus aus der Grabesnacht") klingt wie eine Huldigung der Beschwörungen à la Rameau, dabei kann er ebenso gut als eine Unheil bringende romantische Szene betrachtet werden. Die Handlung spielt im Mittelalter in der Provence. Diese letzte Oper des alternden Kreutzer entstand genau zur selben Zeit wie Boieldieus *La Dame blanche* und Webers *Euryanthe*. Die englische Gothic Novel sowie die Übersetzungen der Werke Walter Scotts sollten bald darauf ihren Höhepunkt erreichen.

Die fragwürdige Oper *Phèdre* von Jean-Baptiste Lemoyne wurde geschrieben, um die Talente der Schauspielerin M^lle^ Saint-Huberty zur Geltung zu bringen. Die Sängerin war vor der Zeit eine Art großer dramatischer Sopran. Ihr wurde allerdings vorgeworfen, sich auf der Bühne nur auszuzeichnen, wenn es um Inzest, Dolch oder Gift ging. M^lle^ Saint-Huberty hatte die Elektra in einer andere Oper Lemoynes interpretiert, die von der Kritik beschuldigt wurde, „den Stil und die Art Glucks zu übertreiben". Die hypnotische Szene „Hippolyte succombe" („Hippolytos stirbt") hat nur wenig mit den konventionellen Formen der Arie zu tun. Dennoch liegt hier mehr als nur ein Rezitativ vor, sondern eher eine vollkommene Synthese aus der Deklamationskunst der gesprochenen Tragödie und dem klanglichen Übermaß der Oper. Originell ist auch die düstere Orchestration (zwei Fagotte, drei Posaunen, Streicher) dieser Szene, die durch ihre Stellung innerhalb des Werkes spektakulär wird: Der Vorhang fällt einige Minuten nach dem voll Bitterkeit und Verzicht verkündeten Tod.

Die „Tragédie lyrique" pflegt gleichzeitig eine andere Ausdrucksform als diese Art eines großen Berichts mit Begleitung, der mit dem Arioso verwandt ist: Es handelt sich um eine „bewegte Arie" („air agité"), die einige Verse mit starkem expressiven Potential zur Geltung bringt. „Je t'implore et je tremble" („Ich flehe dich an und zittere") aus *Iphigénie en Tauride*

von Gluck diente vielen Komponisten dieser Zeit als Modell dafür. In *Amadis de Gaule* von Johann Christian Bach (1779) scheint die grausame Arcabonne ihre Rachepläne durch dieses Mittel noch stärker anzufachen. Stürmische Figuren der Violinen erregen ein orchestrales Gewebe zur Unterstützung eines konstanten Spannungszustands. Darüber vergisst man – und das ist der Zweck –, dass die Sängerin fünf- oder sechsmal dieselben Worte wiederholt. Gerade aus dieser Wiederholung entsteht der Exzess, dessen Opfer Amadis bald danach wird. Die in ihrer Zeit kaum nachgeahmte, jedoch berühmte Arie „Divinité du Styx" („Gottheit des Styx") aus *Alceste* von Gluck errang im Laufe der Zeit den verdienten Ruhm, denn sie verbindet die Bestandteile des großen Berichts mit dem *Agitato*, indem sie langsame und schnelle Stellen sowie deklamatorische Momente und tiefe oder hohe Noten mit starkem heroischen Potential abwechselt.

Durch die immer stärkere Expansion der Opéra comique wird auch die strophische Romanze nach und nach in die Opéra sérieux aufgenommen. Die melancholischen Strophen von Méhuls *Valentine de Milan*, einem Werk, das von Joseph Daussoigne-Méhul, dem Adoptivneffen des Komponisten, vollendet wurde, spiegelt die Ästhetik des „Demi-caractère" wider, die Boieldieu oder Grétry so sehr schätzten: Melancholie ohne Wut, Traurigkeit ohne Zorn. Die Stimmführung ist schlicht, die Begleitung fein, und doch erlaubt die Qualität der Inspiration die strophische Wiederholung, ohne dabei Überdruss aufkommen zu lassen. Ganz im Gegenteil erhebt diese Art von Stück den Anspruch auf eine Art Hypnose mit starkem kathartischen Potenzial.

Olympie von Gaspare Spontini wurde 1819 vollendet und gehört zur selben neoklassischen Strömung wie *Phédre* von Lemoyne, *Sémiramis* von Catel, *Chimène ou Le Cid* von Sacchini oder *Andromaque* von Grétry, deren Ziel es war, die französische Oper zu erneuern, indem sie aus den großen klassischen Tragödien die literarische Substanz eines Korpus schöpfte, das die Revolution und das Empire mit allen Mitteln adeln wollte. So lieh sich der eine von Voltaire, ein anderer von Racine, wieder ein anderer von Corneille Themen aus, die man je nach Bedarf zusammenstrich, um sie an die Dimensionen der viel gekünstelteren Gattung

anzupassen. Die Szene der Statira („Ô déplorable mère“ / „O, bedauernswerte Mutter“) ist einer der ergreifendsten Monologe des gesamten Repertoires vor 1830. Hört man die Pracht der Orchesterarbeit, die Vielfalt der oft originellen, unvorhersehbaren Rhythmen sowie die lauten Ausbrüche des Orchesters, so begreift man, warum Berlioz in Spontini sein geistiges Vorbild sah. Der italienische Komponist öffnete mit *Olympie* noch viel weiter als in *La Vestale* die Pforten, die 40 Jahre später zu den *Troyens* führen sollten. Das Spiel mit der Herkunft ist oft albern und kaum überzeugend, hier jedoch ist es ebenso merkwürdig wie stichhaltig.

ALEXANDRE DRATWICKI

ÜBERSETZUNG: SILVIA BERUTTI-RONELT

KREUTZER : *Ipsiboé* (Air d'Ipsiboé)

Anciens maîtres de la Provence,
Vous, dont ces tristes lieux rappellent la présence,
Fernand ! Vos fils ne règnent plus,
Mais leurs droits ne sont pas perdus ;
Oui ! Je vois luire enfin le jour de la vengeance.

Sortez, sortez de la nuit des tombeaux,
Vous dont la mémoire m'est chère !
Et révélez à ma prière
Du destin les arrêts nouveaux.
Cher Alamède, seul objet de ma tendresse !
Puissent bientôt des jours sereins
Éclairer ta mâle jeunesse !
Viens accomplir mes grands desseins.
La nature elle-même, à mes désirs propice,
Secondant mes efforts, semble entendre mes vœux.
J'ai pour moi mon pays, l'honneur et la justice ;
Je dois avoir pour moi les cieux.

KREUTZER: *Ipsiboé*. Ipsiboé's aria

You ancient lords of Provence
Whose presence echoes in these desolate lands.
Fernand! Your sons may reign no more
But their inheritance endures.
I see the day of vengeance come at last!

Rise up, rise up from your benighted tombs.
You whose memory I hold dear!
Show me, I beseech you
What fate now holds in store.
Sweet Alamède, my only heart's desire!
May peaceful days soon light
Your manly youth!
Stand forth, see all my plans come through.
Nature herself favours all my hopes,
Supports my cause and hears my prayers.
My country, honour and justice are mine.
The heavens, too, will soon be on my side.

GLUCK : *Alceste* (Air d'Alceste)

Divinités du Styx, ministres de la mort,
Je n'invoquerai point votre pitié cruelle.
J'enlève un tendre époux à son funeste sort,
Mais je vous abandonne une épouse fidèle.

Divinités du Styx, ministres de la mort,
Mourir pour ce qu'on aime est un trop doux effort,
Une vertu si naturelle,
Mon cœur est animé du plus noble transport.
Je sens une force nouvelle, je vais où mon amour
m'appelle,

GLUCK: *Alceste*. Alceste's aria

Gods of the Styx, ministers of death,
I do not seek your hard-won pity.
I take a loving husband from the maws of death,
And give you a faithful wife in return.

Gods of the Styx, ministers of death.
To die for one you love is easily done;
It's a righteous act for sure.
My rapturous heart is borne aloft.
I feel new power arise, I follow where my heart leads.
My rapturous heart is borne aloft.

Mon cœur est animé du plus noble transport.
Divinités du Styx, ministres de la mort,
Je n'invoquerai point votre pitié cruelle.

Gods of the Styx, ministers of death,
I do not seek your hard-won pity.

LEMOYNE : *Phèdre* (Air de Phèdre)

Hippolyte succombe, et c'est moi qui l'opprime.
D'un amour criminel innocente victime,
Il gémit, accablé de toutes mes fureurs.
Dans ce jour détesté chaque instant est un crime.

Il ne m'est plus permis de vivre,
Et je dois trembler de mourir,
Tous mes forfaits vont me survivre,
Je laisse un nom qui fait frémir.
Je souille l'air que je respire,
Mon aspect inspire l'horreur,
Un affreux remords me déchire,
L'enfer est déjà dans mon cœur.

Toi qui vois à tes pieds ta fille criminelle,
Soleil, dont je ternis l'éclat majestueux,
Obscurcis-toi, ta splendeur immortelle
Ne doit plus briller à mes yeux.

LEMOYNE: *Phèdre*. Phèdre's aria

Hippolytus succumbs and I his sole oppressor.
He, the innocent victim of an illicit love,
Burned up by my violent passion, can only groan.
Each moment in this terrible day is a crime committed.

I have no more right to live,
Death shakes me to the core.
My crimes will outlive me,
My name will go down in infamy.
I pollute the air I breathe,
My face is horrible to behold.
A terrible remorse tears me apart.
Hell itself is in my heart.

You who look down on your wicked daughter,
You sun, upon whose majestic presence I am a blot;
Hide yourself, hide your eternal light
And shine no more in my eyes.

J. C. BACH : *Amadis de Gaule* (Air d'Arcabonne)

Bientôt, l'ennemi qui m'outrage
Sera remis en mon pouvoir,
Et plus je suis près de le voir,
Plus je sens augmenter ma rage.

J.C. BACH: *Amadis de Gaule*. Arcabonne's aria

Soon, the enemy who torments me
Will be within my power.
And the more I see it shall be so,
The more my anger rises.

GLUCK : *Iphigénie en Tauride* (Air d'Iphigénie)

Non ! Cet affreux devoir, je ne puis le remplir !
En faveur de ce Grec un dieu parlait sans doute.
Au sacrifice affreux que mon âme redoute,
Non, je ne saurai consentir.

Je t'implore et je tremble, ô Déesse implacable !
Dans le fond de mon cœur mets la férocité ;
Étouffe de l'humanité,
La voix plaintive et lamentable.

Hélas ! Quelle est donc la rigueur de mon sort !
D'un sanglant ministère,
Victime involontaire,
J'obéis, et mon cœur est en proie au remord !

GLUCK: *Iphigénie en Tauride*. Iphigénie's aria

No! This terrible task I cannot do.
Some god must have spoken for this Greek,
To such awful sacrifice that weighs on my soul,
Shall I never consent.

I beg and beseech you, terrible Goddess!
Fire up my heart to its core,
Stifle any human feeling I may have,
Any heartfelt, pitiful calls for aid.

And so! What is left me in my distress!
A reluctant victim
Of this bloody fate,
I must obey and yield up my sorrowing heart!

MÉHUL : *Valentine de Milan* (Air de Valentine)

Vaillant guerrier, chère et noble victime,
Avec ivresse, hélas ! Tu m'apporta,
Myrte d'amour, doux oliviers de paix ;
Et tu péris sous les efforts du crime.

Au lieu d'amour, non, jamais ton délire
Ne fut suivi d'un plus cruel tourment.
Nous n'avons pu nous aimer qu'un moment
Et nous mourrons sans pouvoir nous le dire.

Que notre hymen eû embelli ma vie…
Mais le destin s'appesantit sur nous.
Ah ! Porte au moins le nom de mon époux
Et qu'à ta main la mienne soit unie.

MÉHUL: *Valentine de Milan*. Valentine's aria

Valiant warrior, most dear and noble victim.
Your reckless heart bore me
Myrtle for our love, sweet olives for contentment.
And for this you were taken by a murderer's knife.

No loving heart could ever suffer
More cruel punishment than this.
Our love endured for just a moment
And now we die before we can speak it.

Our marriage was my very life
But fate has brought us down.
Let me bear my husband's name at least
And join my hand in his as one.

HÉROLD : *Lasthénie* (Air de Lasthénie)

Songez que dans le mariage,
Notre destin n'est cruel qu'à demi ;
Si dans l'époux qui nous outrage,
Au lieu d'amant nous gardons un mi.

Le bruit, l'éclat, la violence
Donnent des armes contre nous ;
C'est la douceur, c'est l'indulgence
Qui nous ramènent un époux.

Bientôt une volage ivresse
Cède la place au sentiment,
Il revient insensiblement.
Quelquefois alors sa tendresse,
Est plus vive qu'auparavant.

HÉROLD: *Lasthénie*. Lasthénie's aria

How could you think that in marriage
Fate is only cruel by half;
When with a husband who scorns not loves us
We can only have what lies between.

Rage, anger, violence
Rise up in arms against us.
Kindness and tolerance
Are what a husband ought to bring.

Sooner or later fickle infatuation
Gives way to true feeling,
If only by degrees.
At such times affection
Grows deeper than before.

SPONTINI : *Olympie* (Air de Statira)

Ô déplorable mère !
Ô dieux ! Quel est mon sort !
À l'aspect de l'auteur de toute ma misère
Ai-je pu contenir un trop juste transport ?
Ô malheureuse épouse ! Ô déplorable mère !
Ô crime !... ô deuil !... ô jour d'effroi !...
Darius !... Alexandre !... et toi, ma fille, et toi !...
Vous m'êtes tous ravis et le courroux céleste
Me laisse pour tout bien des jours que je déteste !

Implacables tyrans,
Ennemis de mon sang, appui de ce perfide,

SPONTINI: *Olympie*. Statira's aria

Awful mother I!
Gods! What will be my fate?
Can I, before the cause of my misery,
Stand steady in my way?
O, sad husband! O, sad mother!
This sin! … This grief … This dreadful day!
Darius! … Alexander! … and you, my daughter, you!
All of you have had your way with me.
Now the wrath of heaven is all I have
To brighten the days that I abhor!

Implacable tyrants,
Enemies of my blood,

Ô dieux !... je traîne ici mes malheures, mes tourments ;
Arrachée expirante aux mains du parricide,
Vous m'immolez au crime et vous le couronnez !

Mais… que dis-je ?... Ô regrets !...
J'ai blasphémé les dieux !
Qui les apaisera ?
Dieux ! Pardonnez à mes injustes plaintes !
Le désespoir avait troublé mon cœur.
Je condamne à la fois mes reproches, mes craintes,
Que la pitié vous parle en ma faveur.
Après quinze ans, sur ma misère
Daignez jeter quelques regards plus doux.
Ah ! C'est ma fille, hélas ! qu'appelle ma prière.
Ma fille est le seul bien que j'implore de vous.
Je puis bénir le jour, si je suis encore mère.

You gods! … I am undone by my misfortune, my torment;
Brought down and dying at the hands of a killer,
You make me pay for the crime and profit by it!

But … What am I saying? … Forgive me! …
Gods, I take your names in vain!
How can I appease you?
O, Gods. Forgive my baseless cries!
My heart is torn by my despair.
I curse my doubts, my fears.
Let your hearts reach out to me.
Fifteen years now gone, I beg you treat
My grief more kindly.
My daughter is the only gift I ask of you.
I can face the day if I am still a mother.

Translation: Sandy Spencer

The mezzo-soprano Rosalie Duplant
(© Bibliothèque nationale de France)

ROSALIE LEMAURIER DE L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE
Rosalie Lemaurier de l'Académie Royale de Musique

PALAZZETTO BRU ZANE – CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

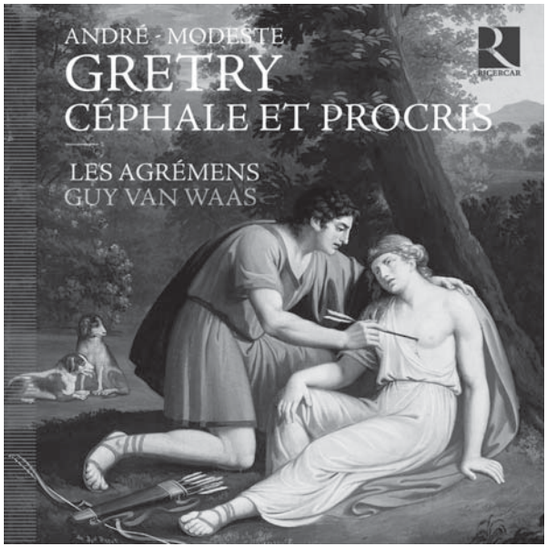
The vocation of the Palazzetto Bru Zane — Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertoire. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane — Centre de musique romantique française is one of the achievements of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of CD recordings.

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^{e} siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

Der Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française - hat es sich zur Aufgabe gemacht, französischen Musikschätzen des 19. Jahrhunderts (1780-1920) wieder zu gebührender Ausstrahlung zu verhelfen. Sein Sitz ist in Venedig in einem von der Stiftung Bru für seine Zwecke restaurierten Palazzetto aus dem Jahr 1695. Er vereint künstlerischen Ehrgeiz mit wissenschaftlichem Anspruch im humanistischen Geist der Stiftung Bru. Im Zentrum seiner Arbeit stehen in Zusammenarbeit mit internationalen Institutionen Forschungsarbeit, Herausgabe von Partituren und Büchern, Organisation internationaler Konzerte, sowie die Förderung pädagogischer Projekte und CD Produktionen

bru-zane.com

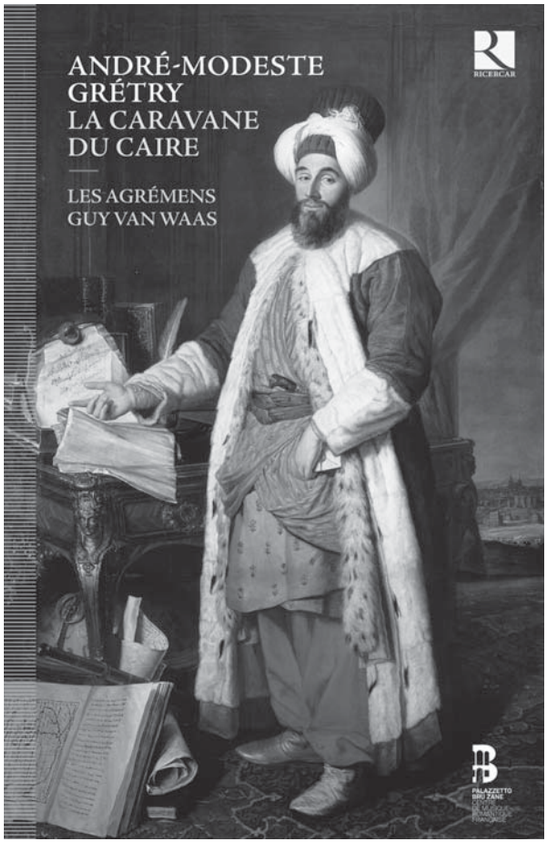
PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



André-Modeste Grétry
Céphale et Procris

Pierre-Yves Pruvot - Katia Velletaz
Bénédicte Tauran - Isabelle Cals
Aurélie Franck - Caroline Weynants

RIC 302



André-Modeste Grétry
La Caravane du Caire

Katia Velletaz - Cyrille Dubois
Tassis Christoyannis - Julien Véronèse
Reinoud Van Mechelen - Alain Buet

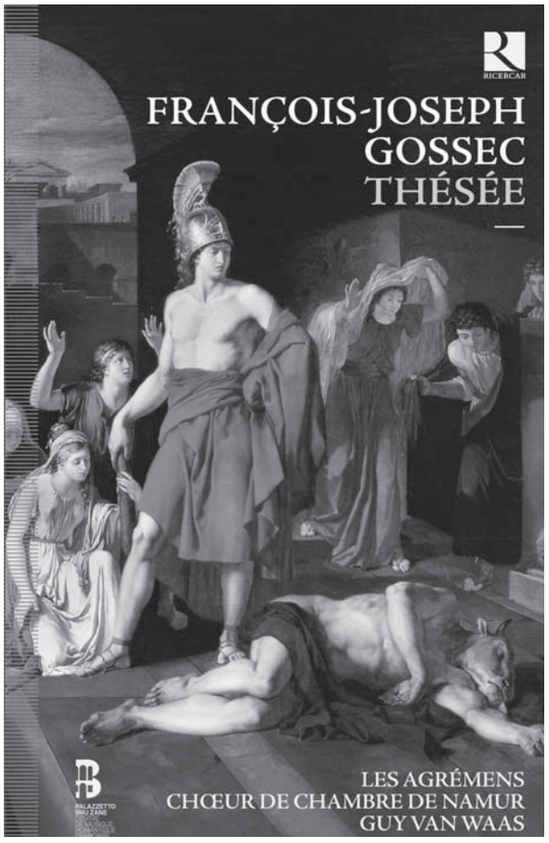
LES AGRÉMENS
CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR
Guy Van Waas: *conductor*

Production Palazzetto Bru Zane RIC 345

Antoine Dauvergne
La Vénitienne

Katia Velletaz - Chantal Santon
Kareen Durand - Isabelle Cals
Mathias Vidal - Alain Buet

RIC 327



François-JosephGossec
Thésée

Frédéric Antoun - Virginie Pochon
Jennifer Borghi - Tassis Christoyannis
Katia Velletaz

LES AGRÉMENS
CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR
Guy Van Waas: *conductor*

Production Palazzetto Bru Zane RIC 337

RIC 150

outhere MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

æon α ARCANA FUGA LIBERA OUT NOTE RECORDS φ RAMÉE RICERCAR ZIG-ZAG TERRITOIRES

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:

æon — Full catalogue available here

At the cutting edge of contemporary and medieval music

α — Full catalogue available here

The most acclaimed and elegant Baroque label

RICERCAR — Full catalogue available here

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers

OUT NOTE RECORDS — Full catalogue available here

A new look at modern jazz

RAMÉE

Gems, simply gems

φ — Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label

fl FUGA LIBERA — Full catalogue available here

From Bach to the future…

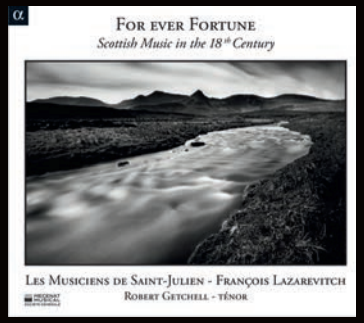
ZIG ZAG TERRITOIRES — Full catalogue available here

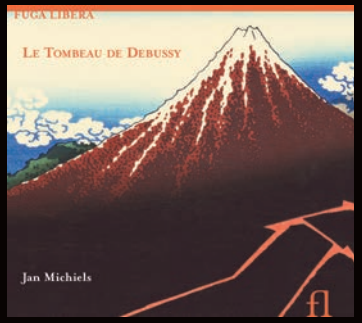
Discovering new French talents

Here are some recent releases…

Barber · Berlioz · Britten
Knoxville: Summer of 1915 · Les Nuits d'été · Les Illuminations
Anne-Catherine Gillet · Orchestre Philharmonique Royal de Liège · Paul Daniel
æon

Johannes Brahms · Werke für Chor und Orchester
Ann Hallenberg – Collegium Vocale Gent – Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe


For ever Fortune
Scottish Music in the 18th Century
Les Musiciens de Saint-Julien - François Lazarevitch
Robert Getchell - ténor



Click here for more info

outhere

IDOL
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE

This is an

MUSIC

Production

The independent music group **OUTHERE MUSIC** produces around one hundred recordings every year, ranging from early music to contemporary, by way of jazz and world music. These are released all over the world in both physical and digital form. **OUTHERE MUSIC**'s success is founded on the consolidation and articulation of labels with a strong individual identity, which today number nine: Aeon, Alpha, Arcana, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar, and Zig-Zag Territoires. The group's values are based on the quality of relationships with the artists, meticulous attention to the realisation of each project, and openness to new forms of distribution and relation to the public.

outhere MUSIC

The labels of the Outhere music Group:

æon

Full catalogue available here

α

Full catalogue available here

RICERCAR

Full catalogue available here

ARCANA

Full catalogue available here

φ

Full catalogue available here

OUTNOTE RECORDS

Full catalogue available here

FUGA LIBERA

Full catalogue available here

RAMÉE

Full catalogue available here

ZIG-ZAG TERRITOIRES

Full catalogue available here